Bongers, W.. Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. laFuga, 12, 2011, ISSN: 0718-5316.

laFuga

Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso

Por Wolfgang Bongers

Tags | **Cine contemporáneo | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Argentina**

Jefe del Programa de Magíster en Letras, mención Literatura Doctor en Literatura, mención Intermedialidad, Universidad de Siegen, Alemania Especialidad: Literatura, cine, artes visuales; teoría de los medios; archivos y memoria. email: wbongers@uc.cl El artículo es una ampliación de mi trabajo "Lo accidental y lo voluntario en el cine argentino: las coordenadas topográficas en La ciénaga (2001) de Lucrecia Martel y La libertad (2001) de Lisandro Alonso", en: Quo vadis, Romania? Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, Nº 34/2009: Filmsprachen in der Romania, Institut für Romanistik, Universität Wien.

El nuevo cine argentino [1] cuenta con propuestas cinematográficas heterogéneas que, sin embargo, tienen en común la distancia estética establecida hacia los filmes de cineastas argentinos consagrados, y también del cine joven y comercial de Daniel Burman -*El abrazo partido* (2003), *Derecho de familia* (2005)- y Fabián Bielinsky -*Nueve reinas* (2000), *El aura* (2005)-. El número de publicaciones que se dedican al fenómeno del NCA a crecido exponencialmente [2] , y muchos críticos ven en estas películas la expresión de un cambio profundo que se está produciendo a nivel cultural, social, económico y político en el mundo, teniendo en cuenta los fenómenos ligados a varios momentos de crisis en Argentina como la violenta implementación del modelo neoliberal durante el menemismo en los noventa, la debacle de la Alianza entre 1999 y 2001, la crisis económica entre 2001 y 2003, y las nuevas configuraciones sociopolíticas desde 2004:

> Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera (Aguilar, 2006, p. 8) [3] .

Los filmes del NCA comparten, desde diferentes lugares de enunciación, una reflexión siempre presente sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción en el cine y sobre la cuestión del "realismo" en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio. El cine es lugar de exploración y experimentación de realidades contemporáneas que se expresa especialmente en un tratamiento muy elaborado de la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen.

En este escenario, Lisandro Alonso y Lucrecia Martel ocupan posiciones extremas con dos estéticas desconcertantes, acaso opuestas, que sin embargo coinciden en la elección de topografías extraordinarias. La mayoría de los films del nuevo cine se centra en el Gran Buenos Aires y la ciudad como escenario para mostrar las formas descompuestas y segregadas de convivencia urbana en los desencuentros de los personajes que, no obstante, generan nuevas situaciones y constelaciones sociales. También las transformaciones del mundo del trabajo y la expansión de la hostilidad, la delincuencia y la xenofobia entre la población urbana son, sin evidenciar denuncias políticas o morales al estilo de un cine político de calaña tradicional, temas recurrentes de muchos filmes. En cambio, Alonso y Martel eligen decididamente "espacios otros" para su cine: la cámara de Alonso se adentra en el monte de La Pampa y de Corrientes, o emprende un viaje a Tierra del Fuego para observar naturalezas y personajes taciturnos; Martel filma en hoteles, casas o mansiones venidos a menos en el noroeste de Argentina [4] . En lo que sigue quiero indagar en algunas claves del lenguaje cinematográfico que nace con las coordenadas topográficas de la obra de estos dos representantes

destacados del nuevo cine argentino.

"*Créer n´est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C´est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu´elles existent, des rapports nouveaux.*"

Robert Bresson

Lucrecia Martel (1966) se ha convertido en voz imprescindible del cine argentino de la primera década del siglo XXI, en la que ha realizado tres largometrajes: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008). Desde 2006 integra el jurado de varios festivales importantes, entre ellos Cannes, Berlín y el BAFICI (Buenos Aires). La argentina Lita Stantic produjo el primer film, el segundo en coproducción con El Deseo, de los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar, y el tercero lo produjo la misma Martel en coproducción con El Deseo.

Las tres películas se desarrollan en la provincia de Salta, lugar de nacimiento de Martel. La diferencia "campo" (aislamiento, naturaleza, encierro) y "ciudad" (movimiento, vida urbana, multitud) varía en cada una de ellas. *La ciénaga* es, entre muchas otras cosas, a nivel imaginario y simbólico, el pueblo más cercano a La Mandrágora (otro significante ambiguo y diseminador), la mansión de la familia de Mecha (Graciela Borges) que habita ese recinto ominoso en plena selva, con sus cuatro hijos y su marido. En el pueblo vive Tali (Mercedes Morán), la prima de Mecha, con su familia, y en su casa ocurre la muerte de su hijo Luciano, la catástrofe final del film. En *La niña santa* hay una pequeña ciudad a quince minutos del aislado hotel termal (Rosario de la Fuente) en el que tiene lugar el encuentro de médicos al cual asiste el doctor Jano (Carlos Belloso). Mientras la joven Amalia (María Alche), alumna de catequesis, escucha en la calle al músico que produce sonidos inmateriales con su thereminvox –un instrumento que no se "toca"– el doctor Jano se le acerca, levanta su saco y la toca frotando su pene contra el trasero de la muchacha, suceso que Amalia interpreta como señal divina. *La mujer sin cabeza* (María Onetto) tiene el accidente que provoca sus trastornos de memoria en el camino del canal, en pleno campo, mientras su vida como odontóloga, recuperada extrañamente después del suceso inaudito al principio del film, se desarrolla en la capital de la provincia.

El desarrollo asimétrico de la diferencia campo/ciudad no es el único elemento que hay en común en esta trilogía; además funcionan como vasos comunicantes, siendo variaciones de los mismos temas y acciones cuyos ejes son la desintegración, la inestabilidad y la transgresión a varios niveles semánticos y formales. En los tres encontramos los siguientes núcleos temáticos: relaciones conflictivas y ambiguas entre parejas, entre hermanos, y entre padres e hijos; interferencias de comunicación entre los personajes, "ruido" semántico que provoca malentendidos o interpretaciones erróneas, y sin embargo productivas a nivel diegético; la presencia de animales –en su mayoría muertos o agonizantes– en diferentes contextos significativos para el conjunto; accidentes virtuales y reales, decisivos para el desarrollo de las historias. En un sentido integral de la palabra, la *accidentalidad* se muestra como estructura genérica de los filmes, mientras la pileta y la cama son los dos topoi más recurrentes en distintas constelaciones y de gran valor significativo. El lenguaje cinematográfico de Martel se caracteriza, a su vez, por los encuadres fragmentarios y los espacios virtuales y táctiles con una "cualidad-potencia expuesta en un espacio-tiempo cualquiera" de imágenes-afección que Deleuze analiza, por ejemplo, en el cine de Robert Bresson:

> Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los raccords pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan, en efecto, la inestabilidad, la heterogeneidad, la ausencia de vínculo de un espacio semejante, es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación (2005, pp.160-161).

En Martel, esta construcción de imágenes detiene la acción y apunta a un tiempo accidental que domina los acontecimientos. Los juegos permanentes con el fuera de campo y entre la visibilidad y la invisibilidad complementan la atmósfera desconcertante. La banda sonora, muy acentuada en las tres películas, funciona como contrapunto composicional en la visualidad de la imagen [5] . Otro elemento es la integración de imágenes televisivas o de video como recurso autorreflexivo e intermedial.

Veamos, en lo que sigue, más detalladamente esta configuración del imaginario cinematográfico y los procedimientos semánticos y formales de Martel en *La ciénaga*, un film extraordinario que inaugura la trayectoria internacional de la autora.

¿Qué es lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha en esta película? Las imágenes (o sea, el conjunto visual y sonoro) del principio, lejos de ser explicativas, muestran un potencial de terror que amenaza con estallar en cualquier momento: "Ésa parece ser la ley de la ciénaga: quien desee salir de ella se hunde todavía más hondo y chapalea del modo más patético" (Aguilar, 2006, p. 51). Tal vez por eso hay muchos accidentes virtuales en esta película, generados por las propias imágenes, y de los que se actualizan sólo unos pocos, pero decisivos: Mecha se cae con los vasos vacíos al lado de la pileta, y este suceso coagula un núcleo narrativo de la película, un orden accidental de las escenas que se ven y que se escuchan.

Más allá del imprevisto no hay motivación diegética, no hay acción entre los personajes inertes y borrachos, zombies cinematográficos sin instinto vital, que rondan la pileta asquerosa y llena de agua estancada [6] . La primera toma: un cielo medio cubierto, una luz difusa, las puntas de árboles grandes, truenos lejanos que anuncian la lluvia y la caída de Mecha y que dominan las próximas escenas en las que se mezclan con los disparos en la selva. Luego se ven unos pimientos rojos sobre una balustrada en primer plano y ante un fragmento de selva, un cuadro cuyo enigma sólo se resuelve más tarde durante la cena en la que Mecha habla de la venta de las verduras como recurso económico de la familia. La mano de Mecha realiza el primer movimiento del film: entre vasos y botellas, vierte un vino tinto, transparente y artificial, de una botella en una copa, toma hielo de un recipiente, lo pone en la copa y mueve la mano hacia arriba. El sonido del hielo en el líquido, batido contra el cristal, se mezcla con los truenos del fondo, la atmósfera se vuelve bizarra y amenazante a la espera de algún acontecimiento, no se divisa nada coherente, ningún plano situacional. Sólo se ven fragmentos de personas en sus reposeras, copas y cigarrillos en la mano, que de repente y con mucho ruido mueven sus sillas y reposeras. Todos estos planos son interrumpidos por los créditos de la película y funcionan como prólogo desconcertante. Después se ve una pintura naturalista con un paisaje invernal -una contra-imagen al paisaje del film- y la sombra de unas cortinas atraviesa el cuadro.

La cámara muestra dos camas en una habitación, en una de ellas dos chicas que duermen la siesta. Una de las chicas se inclina sobre la otra -cambia a primer plano- y empieza a rezar en voz baja. Luego pasa al otro escenario, la pileta, y se escuchan truenos. Mecha pregunta por su hijo Joaquín y con quién está en el cerro, y la cámara, pasando por una panorámica de la selva, la montaña, nubes oscuras y neblina, muestra perros y muchachos con escopetas corriendo por la selva. Se mezclan voces, truenos, ladridos. Esta se mueve entre los personajes como si fuera uno más, un ojo fantasma. Se escucha el grito de una vaca atrapada en una ciénaga del monte, se ven los movimientos inútiles de ella en la próxima escena, después la cara de uno de los muchachos en primer plano: el ojo derecho está dañado y tiene rasguños en la parte izquierda de la cara. La cámara vuelve a la otra pileta-ciénaga con imágenes cortadas de los personajes. Luego se ve otra habitación de la casa: una chica duerme en la cama, mientras una de las chicas del otro cuarto se le acerca. Se sienta en el borde de la cama, se acuesta al lado y la otra la rechaza al principio, porque se siente molestada en su sueño. Es una escena ambigua, llena de una sexualidad complicada, incestuosa, que se repetirá entre todos los hermanos a lo largo de la película.

Las chicas conversan sobre la desaparición de las sábanas y las toallas. Al lado de la pileta Mecha recoge los vasos de los invitados, tambaleando, seguida por una imagen tambaleante, con movimientos imprecisos e indecisos que llevan, inevitablemente, a su caída, que finalmente queda tirada sobre el piso. No obstante, este suceso no provoca reacción alguna en los que están cerca, menos las palabras dirigidas a ella con la intención de que se levante porque viene la lluvia. Acto seguido, los dos espacios, cama y pileta, se unen: las chicas se levantan y corren hacia Mecha que está sangrando, con cortes graves y añicos de cristal en el pecho, una escena horripilante que podría se extraída de una película de zombies.

Esto ha sido, a modo de ejemplo, una descripción analítica de lo que se ve y se escucha en los primeros seis minutos y medio. Como se ha visto, la cámara se entromete en la historia como actante que provoca los accidentes, uno no sabe nunca qué perspectiva tomará y qué mostrará, en palabras de David Oubiña, "no hay *establishing shots*; hay, en todo caso, una cadena audiovisual discontinua e inestable" (2007, p. 17) en la organización fragmentaria del material fílmico. La cámara es una

máquina de deseo y de terror, en pocas ocasiones registra lo que está pasando, su papel es más bien provocar, generar los acontecimientos. Los accidentes son momentos decisivos en el orden cinematográfico, sin embargo, en la vida de los personajes parecen mantenerse en una circularidad estancada, en analogía al agua de la pileta que nadie se empeña por cambiar o limpiar, "el deseo nunca llega a ser tan poderoso como para sacar a los personajes de su abulia" (Aguilar, 2006, p. 50).

El final de la película es, en este sentido, emblemático: Tali está en un dormitorio de su casa con todos sus hijos y es advertida por una de sus hijas de una canción que se escucha desde lejos y por la cual Tali se siente atraída. Se levanta, pide silencio y escucha ensimismada, mientras que el pequeño Luciano se escapa con su triciclo. Moviéndose por las habitaciones, se siente atraído por el ladrido del perro (invisible) del vecino y sube la escalera del patio de la casa, que ya se había visto peligrosamente inclinada contra la pared en varias ocasiones anteriores. Arriba se mueve demasiado, se cae y muere al instante, una muerte anunciada simbólicamente en varias imágenes del film en las que Luciano está encerrado en un auto, juega a dejar de respirar, o es asesinado por sus hermanas con armas de juguete justo al lado de la escalera del patio. Sólo se escucha el golpe de la caída, porque la cámara no sigue al cuerpo. Lo que se ve, en cambio, son las habitaciones vacías de la casa, por las que solía caminar y jugar el chico, las únicas imágenes casi silenciosas –y tal vez demasiado simbólicas–, en las que se escucha un jadeo lejano del perro de al lado, como antes Tali escuchaba la canción lejana. Al final de esta secuencia se muestra, desde lejos, al chico tumbado al pie de las escaleras. Todo termina sin resolver nada, la tragedia queda suspendida porque la escena, en toda su crudeza, no produce efectos palpables.

Las últimas tomas muestran a las dos hijas de Mecha, Momi y Vero, al lado de la pileta, a espaldas, igual que sus padres al principio del film. La segunda arrastra una silla, se sienta y dice que fue al lugar donde apareció la virgen, pero que no vio nada. De esta aparición de la virgen, los espectadores se enteran por las imágenes televisivas de un programa local que se transmite en varios pasajes, y hasta ocupan la pantalla entera en mala resolución y en su diferencia de imagen siempre reconocibles. De esta manera sustituyen o borran por instantes de Martel y muestran una autoreflexividad mediática que a la vez juega con los registros de la realidad visible e invisible, entre imaginación y alucinación, creencia y escepticismo, registros que trabaja Martel en toda su obra. Las últimas imágenes son una variación de la primera y ponen en escena un mundo cíclico, estancado, sin cambios esenciales. Allí están el monte, la selva, el cielo cubierto, los truenos (¿los disparos?). Y la última escena corresponde una vez más a la banda sonora: se escucha llegar un auto (¿Isabel?), luego suena *Amor divino* de Julio Tolaba y Nolasco Arapa, interpretado por los varoniles Lirios Salteños.

Gonzalo Aguilar, en su excelente ensayo sobre el nuevo cine argentino, no coincide con la percepción de la mayoría de los críticos, entre ellos David Oubiña en su estudio sobre *La Ciénaga*. Él sostiene que más que de un círculo, la configuración de la historia se trata de una espiral, y se basa en que con la última frase "No vi nada" que enuncia Momi, ella se opondría a la "psicosis colectiva" de las imágenes televisivas, provocada por la aparición de la virgen, "visible" sólo en algunas manchas de un tanque de agua; y de esta manera separaría "el mundo del deseo del mundo visual": "Hacia el final se produce un pequeño salto o desplazamiento que de ninguna manera puede interpretarse como un retorno a la primera escena. (...) La frase de una de las hijas es, por el contrario, la huella más fuerte que queda de la muerte de Luciano: cierta racionalidad asoma en las palabras de alguien que puede cuestionar la existencia de Dios o la fe, después de la inexplicable muerte del niño. Una pequeña iluminación negativa que anuncia que las creencias deberán reconstruirse desde cero con los restos de lo que queda" (Aguilar, 2006, p. 51).

Hay argumentos que juegan en contra de esta interpretación deseante de un final no tan pantanoso y un futuro (re)construible. La posible motivación de Momi para ir a ver a la virgen, por ejemplo, podría ser su deseo de que vuelva Isabel, la sirvienta de La Mandrágora de la cual se había enamorado y que se fue de la casa por su embarazo [7] . *No vi nada* (pero sé escuchar...), entonces, cumple con la diseminación de sentidos que opera en toda la película, y se refiere tanto a la aparición de la virgen y las manchas en el tanque, como a la desilusión de Momi respecto de sus deseos (se escuchará la canción *Amor divino* durante los créditos finales), y a la muerte de Luciano, que efectivamente no vio ni Momi ni nadie de la familia, sólo la cámara-fantasma y los espectadores del film. Se trata de un hecho que apunta a otro elemento relevante del cine de Martel: el voyeurismo del lente, de los personajes, y de los espectadores, contrarrestado siempre por la audición y la banda sonora. Queda suspendida cualquier conclusión coherente, y las salidas imprevistas y siempre ambiguas de las

estructuras discursivas y del deseo se transmiten en otra lógica: en la música de Jorge Cafrune, Luis y sus colombianos, y los varoniles lirios salteños que permite a los personajes y a los espectadores, por momentos-ráfagas, sonreír y vivir en otro mundo.

Variando los efectos de una sonoridad intrínseca y significativa, *La niña santa*, el segundo largometraje de la realizadora, se organiza alrededor de una continua disputa entre visualidad y audibilidad (lo visual y lo sonoro, y en otro nivel lo táctil), y llama la atención que el protagonista de este film tenga un nombre extraído de una canción que cantan las hijas de Tali en *La ciénaga*: "Doctor Jano/No se vaya a enamorar" (esta frase se convierte obviamente en un tema central, lo cual demuestra una vez más la comunicación interna de la obra de Martel y lo inadecuado que sería relacionar el nombre únicamente con la matriz mitológica). No sorprende, por lo tanto, el comienzo: la imagen de un grupo de niñas que escucha una canción, interpretada por la maestra de catequesis con extrema emoción (ironizada a escondidas por Josefina, alumna en la clase y prima de Amalia). El thereminvox del músico callejero, por otra parte, es un instrumento que no se toca y que exige movimientos en el aire que producen el sonido. En cambio, la joven Amalia cree en lo que ve, lo que oye y lo que siente, y se convierte en instrumento de Dios al ser tocada por parte del Dr. Jano en un acto de acoso sexual, acto interpretado por ella como llamado divino (tema recurrente de las clases de catequesis) que le provoca deseos ambiguos de acercarse y hasta perseguir al médico para "salvarlo".

La representación teatral entre médico y paciente como acto final del congreso de médicos (donde también el músico del thereminvox es invitado para hacer una demostración) no se verá en el film, porque termina detrás del telón antes de que se de la "obra", que se basa en un problema de audición que tiene Helena (Mercedes Morán), la extrovertida dueña del hotel, madre de Amalia y el primer objeto de deseo de Jano cuando entra en el hotel: la ve con la espalda desnuda a través de espejos y ventanas, mientras Amalia siempre se esconde durante su persecución de Jano, dándole sólo señales auditivas y táctiles, contramundos al espectáculo visual en el que vive Helena. Aguilar analiza de manera brillante los dos regímenes de poder, el visual y el auditivo, y vincula el último con la "acusmática" que en cine "designa un sonido sin fuente visual reconocible" (Aguilar, 2006, p. 102).

Volviendo a *La ciénaga*, entre los dos accidentes de Mecha y de Luciano no ocurre nada notable a nivel diegético –"no me interesa contar historias", dice Martel en una entrevista– y la ciénaga parece funcionar simbólicamente también a este nivel: el film *es* estancamiento, implosión, inercia, no-evolución de los personajes y de la trama: "¿cómo disponer una progresión sin avanzar?" (Oubiña. 2006, p. 24). Todo se concentra en la repetición potencial de lo único que es capaz de coagular por unos instantes el flujo de la historia banal y la imagen en movimiento: el accidente. Es fácil e insuficiente ver la película en clave alegórica, como advierte Joanna Page en su lectura metapolítica del cine de Martel. Page señala que las películas "aluden principalmente, no a referentes externos, sino al proceso mismo de interpretación de manera reflexiva" (2007, p. 163). La interpretación alegórica de los sucesos tiende a fallar, tanto en el caso de los personajes como en el de los espectadores, si estos últimos desean vincular la decadencia de esta familia salteña con el derrumbe de la Argentina neoliberal (izada) del gobierno de Carlos Menem, por ejemplo. Sin embargo, es posible hacerlo [8] , como es posible ver cierto existencialismo desgarrador, un tono nihilista en este lenguaje radical de la ausencia. Todas estas lecturas no cierran, porque lo que rige más que otra cosa es el principio de incertidumbre, llevado a sus extremas consecuencias y provocado por la invisibilidad que se ve y que se escucha. David Oubiña habla del "realismo insidioso" en el "cine quirúrgico" (2007, pp. 9 y 51) de Martel para conceptualizar lo que no tiene nombre en una cinematografía que permanentemente pone en escena imágenes potenciales, inestables, ambiguas.

De todas maneras, los filmes de Martel permiten identificar una matriz de deseo que se elabora en varias constelaciones, entre las que la transgresión es una figura importante: la continua alusión al incesto, al adulterio, al engaño, pero también a la ternura inesperada a la cercanía espontánea e inesperada entre los personajes. En *La ciénaga* la estructura del deseo se hace muy patente en la secuencia de la fiesta de carnaval en el pueblo (el carnaval está presente en muchos momentos y funciona casi como una estructura genérica del desarrollo de la diégesis), en la que José, el hijo de Mecha que viene de Buenos Aires para ver a su madre accidentada, quiere cortejar a Isabel, la sirvienta, sin tomárselo demasiado en serio, tal vez para reemplazar los deseos que siente su hermana Momi por Isabel. Cuando se acerca para bailar con ella, el novio de Isabel, El Perro (en la cadena de significantes, el nombre indica otra transgresión, la entre hombre y animal), le da una paliza violenta e inesperada y las estructuras de poder se invierten. Las leyes "oficiales" de las casas

de la clase media aquí no tienen valor. Pero la inversión carnavalesca –demasiado obvia, por cierto– tiene su contra-escena anterior en una tienda de ropa, cuando El Perro se desnuda parcialmente para probar una camiseta a pedido de Momi y Verónica, que quieren hacerle un regalo a su hermano José. Aquí la violencia es un gesto simple de desdén: después de haberse sacado la remera Verónica la huele indignada. ¿Cuál es el objeto de deseo en estas escenas? Se diluye y se desplaza continuamente en un tramado de deseos insondables. Lo que queda es un ambiente de crueldades incompensables, malentendidos, desencuentros. Mecha desprecia a su marido que se tiñe el pelo y lo manda a dormir a otro cuarto, porque ensucia las sábanas con el color. José está de novio con Mercedes, la ex de su padre, con la que habla varias veces por teléfono sin poder explicarle por qué quiere quedarse más días en Salta, y más tarde celebra con su hermana Vero que Mercedes no realiza su propio plan de visitar La Mandrágora. De todas maneras, las camas se perfilan como lugares de intercambios personales, pero tampoco pasa nada entre Mecha y José, José y Vero, Momi e Isabel: "Se podría decir que *La ciénaga* es una película sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros" (Oubiña, 2007, p. 38). La disposición topográfica de los "espacios otros" en la provincia de Salta se reproduce aquí: cama y pileta se convierten también en estos otros espacios, en los cuales y desde los cuales los personajes se comunican, se tocan, se miran, se hablan por teléfono, miran la tele o hacen telecompras. En una contribución al libro *Historias extraordinarias. El nuevo cine argentino (1999-2008)* se lee acerca del cine de Martel: "Si hay puntos de encuentro –lugares y a la vez motivos visuales concretos, recurrentes, significativos– para las tres películas de Lucrecia Martel y para varios de los personajes que las habitan, ellos son los de la pileta de natación y la cama de dos plazas como ámbitos de suspensión y letargo, sitios en los que la muerte macera los cuerpos y en donde sedimenta la insatisfacción" (Veytes, 2009, p. 132)

Y Gonzalo Aguilar radicaliza estas observaciones en una fusión de los dos espacios a través del estilo del naturalismo que, según el crítico, opera en *La ciénaga*: en estas imágenes se crea un mundo originario, descrito por Deleuze como "conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte." (2005, p. 180) [9] . Aguilar señala, entonces, que "lo informe de la ciénaga se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de Mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo" (2006, pp. 50-51).

Este "ambiente acuático" y pantanoso en todos los niveles es definitivamente la marca más llamativa del film. Hay otros aspectos y elementos que atraviesan las imágenes de *La ciénaga* y que me limito a mencionar: el amontonamiento de cuerpos y acciones en un solo plano; el trabajo con el lenguaje regional y los ideolectos (sobre todo el cinismo de Mecha para con su entorno familiar) como característica en el desarrollo de los personajes; el plan siempre postergado del viaje a Bolivia que tienen Tali y Mecha bajo el pretexto inicial de la compra de los útiles de colegio para los hijos, pero que en realidad es un proyecto de fuga, de independización y de liberación para las dos mujeres, y que finalmente se descarta porque en un momento dado, el marido de Tali compra, sin avisar, las cosas y destruye el motivo del viaje; y por último, cabe señalar la insistencia de la trama televisiva sobre la aparición de la virgen y sus vínculos intermediales a varios niveles significativos.

Antes de abandonar el universo de las imágenes de Martel para dedicarnos a otro imaginario cinematográfico, quisiera brevemente incursionar en algunas correspondencias con el tercer y último largometraje de Martel, *La mujer sin cabeza*. Una vez más, la trama se organiza en torno a la duda sobre lo que (no) se ve y lo que (no) se escucha o se siente. En la escena central del principio Verónica maneja el auto cuando empieza a sonar el celular; busca el aparato, se distrae y choca contra algo (en las primeras tomas del film se veían unos chicos y un pastor alemán jugando y corriendo en la carretera). Ella se queda parada unos segundos, después arranca el motor y se va. En un plano frontal la cámara muestra el auto que avanza, y a cierta distancia, los espectadores ven un perro muerto en la carretera por unos instantes. Algo más adelante, para de nuevo, se baja y camina bajo la lluvia que recién comienza. No se sabe lo que le ha pasado, pero se nota una alteración cuyos efectos son más perceptibles durante los planos siguientes en el hospital, en la cama del hotel adonde va a alojarse, en su consulta odontológica y en su casa. Otra vez parece ser el espectador el único testigo de lo acontecido, pero nada queda claro, y Martel lleva hasta el último extremo el juego con lo imaginario, tanto en la cabeza de Verónica como en la del espectador. Ella le dice luego a su marido y al hermano de él –con el que mantiene una relación amorosa– que ha matado a una persona, versión que hacia el final del film parece confirmarse por el hallazgo tenebroso que se hace en el canal unos días después,

pero Martel tampoco muestra ningún indicio seguro, sólo muestra los trabajos de excavación. Al final, todo parece haber sido un sueño pesado (¿para quién?, ¿ella?, ¿el espectador?): en el mismo hotel donde se alojó en la noche del accidente no tienen registro de su estadía, todas sus huellas están borradas. Ella queda consternada por unos momentos, después se sumerge entre la gente del cóctel que se hace en el salón del hotel, conversa y brinda entre amigos y su familia. La cámara desdibuja la escena filmándola desde afuera y a través del vidrio de las puertas, y se escucha *Mamy blue* de Hubert Giraud y Phil Trim, cantado por Demis Roussos, seguido por *Penas que queman el alma*, de Tolaba y Arapa, cantado por Los Lirios Salteños durante los créditos finales.

"*Voluntas est motor in toto regno animae*."

Duns Scotus

Misael Saavedra, un hachero en el monte de La Pampa, es un personaje "real" que se convierte en protagonista de *La libertad* (2001), el primer largometraje de Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975). El film fue presentado en la sección "Un certain regard" en Cannes, en el mismo año en que *La ciénaga* compitió en la otra sección oficial. La ópera prima del autor fue seguida por *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) y *Liverpool* (2008), y todos estos fueron producidos bajo circunstancias financieras mucho más precarias que en el caso de Martel. Alonso hace un cine deliberadamente situado fuera de los circuitos de la comercialidad, en el que destaca una estética asombrosamente naturalista que pone en escena paisajes naturales extraordinarios (el monte, la pampa, Tierra del Fuego) y que se dedica apasionadamente a la observación de personajes solitarios y taciturnos que viven y se mueven en estos espacios, y cuya escasa comunicación con otros seres humanos es notoria.

El director vio a Misael en uno de sus viajes al interior del país y le propuso hacer un film con él. La cámara no sólo registra un día de su vida; lo observa, lo acompaña, lo registra con mucha tranquilidad cuando hace su faena en los bosques, cuando caga en medio de la naturaleza, cuando caza una mulita, prende un fogón para preparar y comerla, cuando escucha la radio frente a su tienda, cuando vende los troncos o hace compras en el pueblo. El lenguaje cinematográfico de Alonso –que insiste en grabar sus películas en 35 mm– desconcierta por ser tan escueto, conciso y minimalista (opuesto al lenguaje de Martel). Las primeras imágenes, después de los créditos, inauguran la estética del: en un plano medio se ve la parte superior del cuerpo de Misael desnudo e iluminado por el fogón (es de noche), cortando y comiendo con su cuchillo algo que luego resulta ser la mulita cazada por él, ya que la secuencia se repite hacia el final. En el trasfondo, unos relámpagos anuncian una tormenta. Después de esta toma llega el título de la película. Hay pocos primeros planos (sólo en escasas tomas poéticas, *naturae mortae* cinematográficas) o generales; el plano medio, largo y contemplativo, es el preferido por Alonso. Este está cerca, pero no demasiado (como en el cine de Martel, donde las tomas son mucho más directas y se entrometen en lo que muestran), existen incluso escenas en las que no se ven bien las cosas, en las que la cámara ejerce una distancia voluntaria. Hay un procedimiento que se repite en los poco más de setenta minutos: la cámara encuadra un fragmento de la vegetación cruda en la que se mueve el personaje: árboles, arbustos, ramas, pasto, tierra seca; después entra en escena y la cámara toma su ritmo y lo acompaña.

Sin embargo, algunas tomas significativas dejan en claro que a pesar de su función de registrar y observar su vida, la cámara tiene vida propia: se desliza, se desplaza, elige motivos distintos, por ejemplo el perro majestuoso en la superficie de carga del auto en el que viaja Misael. El animal se convierte por momentos en protagonista de una fuerza y belleza insuperables, perfilado ante el cielo azul, mientras el protagonista ya se había bajado del auto. De vez en cuando muestra también imágenes de una naturaleza sobrecogedora que no se centran en él o en las que sólo es una pequeña parte. Y el ejemplo más claro es cuando Misael duerme la siesta: la cámara parece escapar de su función de observarlo y vigilarlo, se aleja de la cara del protagonista y se adentra en el monte (¿o en la memoria o el sueño?), presenta de repente tomas desquiciadas y borrosas sin ningún corte y en diferentes velocidades y direcciones que provocan vértigo. A pesar de la identificación de las imágenes del bosque, de las puntas de los árboles y del cielo, acompañadas por los ruidos del monte, todo el paisaje se vuelve extraño, amenazante. Finalmente, encuentra un campo de maíz (¿la civilización?), enfoca la carretera y espera hasta que entra en la imagen un auto que se acerca (sí, la civilización). Después de aproximadamente dos minutos hay un corte y la cámara vuelve a su motivo principal y observa cómo Misael se levanta, sale de su tienda, se lava y va a encontrarse con el dueño del auto que había pasado.

Un juego destacado y puesto en escena por Alonso es el que hay entre lo documental y lo ficcional. Está claro que no se trata de un film etnográfico, del retrato de un lugareño de la zona de La Pampa que vive de la venta de madera, aunque lo interpretaran así. Desde los primeros momentos, y tomando en cuenta la banda sonora original de música electrónica (Juan Montecchia) que se escucha al principio y al final, este se concentra en mostrar, con simplicidad y dentro de un recobrado tiempo cinematográfico que desarman la gran voluntad de Misael, que estriba en haber tomado la decisión de vivir de esta forma. Lo que se transmite es la energía de esa voluntad que atraviesa todas las escenas y ocurrencias.

Pero, ¿qué ocurre en *La libertad*? La "idea de narración en un sentido clásico se desvanece" (Aguilar, 2006, p. 67) en el cine de Alonso como en el de Martel: aquí no interesa tampoco "contar historias". Las palabras que se escuchan durante la película –las primeras después de más de treinta minutos– son un corto diálogo con el campesino que le compra la madera por un precio ridículo. Después la cámara registra un lacónico llamado telefónico que realiza Misael con su familia; y luego el breve intercambio de palabras durante la compra de gasolina para la sierra y de unas cosas en un quiosco del pueblo cercano. Aparte de estos diálogos, que por su escasez y singularidad se vuelven tan extraños en la película, se escuchan múltiples sonidos del monte, pájaros, insectos, el viento, los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo del personaje: el hacha, la sierra electrónica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón. El film trata, en palabras de Aguilar, de "develar el misterio de tanta sabiduría. (...) Misael es el nómade que huye de las ciudades para encontrar su hogar en la naturaleza y su sustento en los árboles" (2006, p. 67).

La búsqueda de personajes fuera de los circuitos del consumo neoliberal o globalizado es un rasgo común del nuevo cine argentino: trabajadores (Pablo Trapero, **Mundo grúa**, 1999), delincuentes (Adrián Caetano, **Pizza, birra, faso**, 1997) y punks (Diego Lerman, **Tan de repente**, 2002) muestran con sus formas de convivencia que existen alternativas y valores distintos. Misael Saavedra, y luego Argentino Vargas en *Los muertos* y Farrell en *Liverpool* son, sin embargo, los extremistas en esta especie. Cabe citar, una vez más, a Aguilar en su análisis: "La libertad de Misael es, en realidad, una libertad negativa, de repliegue, de soledad, y su mayor sabiduría consiste en haber convertido la necesidad en libertad aunque para eso deba renunciar a la sociedad humana" (2006, p. 71). Esta difícil y compleja libertad es una cuestión de elección voluntaria y contagia el mismo proyecto del cineasta Alonso y la percepción del público para poner de manifiesto "el carácter enigmático de esa historia sin historia" (Quintín, 2010, p. 143), como señala el crítico Quintín. No obstante, ese carácter trascendente de la libertad está también en el mismo lenguaje, en la cámara que decide quedarse un día entero con este hachero cuyo doble "real" hace todos los días lo mismo que el personaje del film, indiferente a lo que pasa en ese otro mundo al cual ha renunciado.

En *Los muertos*, segundo largometraje aclamado en varios festivales, las características del lenguaje de este autor se reiteran y lo confirman como cineasta singular y extraordinario. Esta vez el escenario es la selva de Corrientes. Y esta vez, como luego también en *Liverpool*, hay más historia: después de haber cometido un crimen siniestro y enigmático hace más de veinte años (sobre el cual casi nada se sabe), Argentino Vargas sale de la cárcel (donde comienza la historia) y va en busca de su hija en las aguas y bosques de Corrientes hasta encontrar su hijo y su casa. Cuando llega a ese lugar finaliza el film, sin que se vea el reencuentro, una necesaria consecuencia de la estética de Alonso. Durante algo más de setenta minutos, la cámara observa a Argentino y lo sigue en su camino: muestra su destreza en aplicar estrategias de sobrevivencia en la búsqueda de comida; registra el intercambio de las pocas palabras necesarias con otras personas en la cárcel, durante la visita a una prostituta, en el encuentro con la familia de un ex-compañero de la cárcel, con un hombre que le da la canoa, y con el hijo de su hija; y expresa en tomas largas y duraderas la firmeza de su voluntad de encontrar lo que busca. Sólo al comienzo se ven imágenes difusas y desquiciadas de los muertos en la selva –paralelas a las de *La libertad*, comentadas más arriba, extraídas de un sueño, otros tiempos u otros mundos imaginarios– que son las víctimas de ese crimen oscuro al que Alonso sólo alude y lo usa como disparador ficticio para filmar la búsqueda de Argentino [10] .

En *Liverpool*, el cuarto largometraje, Farrell, otro representante del personaje solitario en busca de su familia, baja en Ushuaia del buque en el que trabaja, para caminar por el frío y la nieve de Tierra del Fuego hasta llegar al pequeño pueblo que había dejado hace tiempo. En imágenes con una carga extraordinariamente poética, en largos planos medios, la cámara sigue el camino de Farrell y el reencuentro con los lugareños y con los miembros de su familia que está lleno de desencuentros entre

los personajes, de conflictos no solucionados, insinuados en imágenes densas, por ejemplo cuando Farrell contempla algunas fotografías antes de tratar de comunicarse con su madre, sentado al lado de su cama. Hasta que, en un momento, Farrell se despide del pasado, y de la chica enigmática que con cierta probabilidad es su hija, dejándole un llavero que dice "Liverpool", y se va. Pero lo insólito de la película es que la cámara, desde lejos, lo observe alejándose por la nieve, sin acompañarlo y seguirle esta vez. En cambio, en un acto extrañamente voluntario, se queda allí, en este lugar inhóspito, y sigue observando y filmando la gente rara y curiosa que vive en esas tierras lejanas. Para evitar un relato demasiado obvio, dramático y melancólico, Alonso realiza otra ruptura con las estructuras del cine.

Mientras el realizador devuelve a Farrell a la sociedad y al cine construido en base a peripecias dramáticas, decide quedarse en ese mundo marginal, en el que la narración no parece siquiera posible, como indicando que se ha desprendido de un lastre para avanzar hacia lo desconocido, hacia lo intolerable, hacia aquello que su protagonista –y junto con él el aparato de la industria cinematográfica– no puede soportar durante un tiempo prolongado. Hacia la libertad, en suma, hacia *La libertad* [11].

La libertad de Alonso, sinécdoque de toda su obra cinematográfica, entabla, de esta manera, un notable juego de relaciones semánticas con *La ciénaga* de Martel, igualmente sinécdoque de su obra. Por un lado, las dos palabras adquieren la calidad de un sentido que se disemina en varios niveles discursivos y topográficos de los filmes. Por otro lado, el sentido se traslada a la significación de la misma producción cinematográfica: entre dos polos muy marcados en el contexto del nuevo cine argentino, *La libertad* es una respuesta a *La ciénaga* en su consecuente renuncia a la accidentalidad y la indeterminación como mecanismos culturales e indicadores de una situación insostenible. Junto a Misael Saavedra, Alonso se decide por un voluntarismo admirable e imposible.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Deleuze, G. (2005). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (1982). Cinéma cours 11 du 02/03/82 - 2 transcription. *La voix de Deleuze en ligne*. Recuperado de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=174

Klinger, G. (2005). Lisandro Alonso, mostly in his own words. *Senses of Cinema*. Recuperado de http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro_alonso/

Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic.

Pena, J. (Ed.) (2009). *Historias extraordinarias. El nuevo cine argentino (1999-2008)*. Madrid: T&B.

Quintín & de la Fuente, F. (2010). *Luz y sombra en Cannes. Nueve años en el centro del cine contemporáneo*. Santiago: Uqbar.

Rangil, V. (Ed.) (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Ravaschino, G. (s.f.). La libertad. Recuperado de http://www.cineismo.com/criticas/libertad-la.htm

Vidal, E. (2009). El tiempo de Lisandro Alonso. *También los cinerastas empezaron de pequeños*. Recuperado de https://pequenoscinerastas.wordpress.com/2009/01/17/el-tiempo-de-lisandro-alonso/

Notas

1

Término divulgado desde la aparición de *Historias breves* (1995), una serie de cortometrajes realizados por varios cineastas jóvenes que ya cuenta con varias ediciones, e institucionalizado desde el éxito de *Mundo grúa* de Pablo Trapero en 1999, año que coincide con la primera edición del Festival de cine independiente de Buenos Aires (BAFICI). En 2001, Argentina presenta con *La ciénaga* y *La libertad* las primeras películas después de 13 años en Cannes; en 2008 llega a cinco el número de las películas argentinas aceptadas en este festival, indicio de que el cine argentino ha logrado ocupar un lugar importante en la producción cinematográfica a escala mundial en lo que va del nuevo milenio. Sobre las circunstancias económicas y artísticas del NCA véase las colaboraciones en Pena (2009).

2

Entre las publicaciones se encuentra la "Colección Nuevo Cine Argentino" que se edita desde 2007 en la Editorial Picnic, Buenos Aires, y que contiene varios análisis de películas importantes de los últimos años, de críticos de renombre, incluyendo entrevistas con los directores y una bibliografía representativa.

3

En su aproximación decididamente sociológica, Aguilar se propone "utilizar el cine -sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero- para pensar los cambios que se sucedieron en la década de los noventa" (2006, p. 9).

4

Otro caso de "salida" de Buenos Aires es el film *Balnearios* (2002) de Mariano Lllinás, que ya se ha convertido en film de culto. Cfr. Javier Porta Fouz: *Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás*, en Jaime Pena (2009, pp. 151-160).

5

En este recurso hay otra coincidencia con el cine de Bresson, en el que los sonidos participan en gran parte de la construcción de los espacios.

6

Escribe Aguilar: "La insuficiencia del ordenamiento familiar es la clave, y justamente una de las características inquietantes de *La ciénaga* reside en la falta de definición de los vínculos parentales a lo largo de los primeros minutos del film. Durante estos momentos iniciales, el espectador funciona, del mismo modo que los personajes, como un *zombie* que se desliza entre la vida y la muerte sin marcos de referencia para interpretar su propia situación" (2006, p. 46).

7

El embarazo de Isabel es, a pesar de ser una señal de vida y creación en medio del ambiente lúgubre de La Mandrágora, una fertilidad ambigua, porque El Perro, novio y futuro padre, representa una estructura empantanada de poderes que circula en todos los niveles sociales en el film; pero la salida de Isabel sí es un indicador de otro mundo posible que se basa en cierta independencia de la sirvienta. Ella es el "objeto de deseo" de una gran parte de la familia, a nivel sexual (Momi, José) y social (Mecha), y es Mecha que le reta histéricamente cuando se entera de que quiere irse, porque pierde una instancia en la que puede ejercer su poder en la casa.

8

David Oubiña lo hace insistiendo en un cine comprometido y crítico de Martel: "La ciénaga deja en evidencia ciertos roles tradicionales y ciertas actitudes sociales que han sido internalizadas por la decadente clase media como una fatalidad o una naturaleza. Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos" (Oubiña, 2007, p. 52).

9

Citado en: Aguilar (2006, p. 50). Cabe agregar que el naturalismo, según Deleuze, encuentra su máxima expresión en los films de Stroheim y Buñuel; y que las ambientaciones "surrealistas" del último son referentes inevitables del cine de Martel.

10

La mujer sin cabeza es tal vez la película más desconcertante entre los tres largometrajes, porque la omnipresente incertidumbre es su gran protagonista, en conjunción con el clima bochorno y latentemente corrupto que transmite el film.

11

El tercer film, *Fantasma*, pone en escena a varios niveles autorreflexivos (cine en el cine, cine comercial y cine *off* en el contexto de la industria cinematográfica, cine y ciudad) una experiencia muy distinta de los dos protagonistas: Argentino Vargas y Misael Saavedra buscan la sala de cine Leopoldo Lugones en el Teatro San Martín de Buenos Aires, porque están invitados al estreno de *Los muertos* tres años atrás). Pero los dos nunca se cruzan y se pierden entre los pasillos, escaleras, ascensores, pisos, baños, talleres, cocinas y otros rincones desconocidos del edificio laberíntico, mundo tan extraño a su entorno natural y tal vez sinéqdoque de la gran ciudad anónima que sólo se divisa a través de los vidrios de la entrada. En algún momento, Argentino es encontrado y llevado por un representante del teatro para ver su proyección en el último piso. Se sienta en una sala vacía, en la que sólo entran, después de un rato, dos funcionarios del San Martín.

Como citar: Bongers, W. (2011). Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438